



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dumontland : pejzaż duchowej pustyni

**Author:** Magdalena Kempna-Pieniążek

**Citation style:** Kempna-Pieniążek Magdalena. (2017). Dumontland : pejzaż duchowej pustyni. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 201-225). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Kempna-Pieniążek

## Dumontland: pejzaż duchowej pustyni

O pustynio [...]! Nigdzie nie widzę tyle światła, co tu<sup>1</sup>.

Bohaterowie filmów Brunona Dumonta często patrzą w dal. Uchwyceni w statycznych kadrach, kierują wzrok na otaczającą ich przyrodę lub rozpościerającą się przed nimi panoramę miasteczka, z rzadka tylko dzieląc się z kimkolwiek spostrzeżeniami na temat tego, co widzą. „Ładnie tu” – stwierdza nie bez lekkiej ironii Marie z *Życia Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997) w czasie przejażdżki kolejką linową, podczas gdy kamera ukazuje bury pejzaż ciągnący się aż po horyzont. „Jak tu pięknie” – wtóruje jej Katia z *Twenty-nine Palms*<sup>2</sup> (2003), spoglądając na kalifornijski krajobraz. W większości przypadków z ekranu nie padają nawet tak lakoniczne sformułowania dotyczące przestrzeni, w jakiej funkcjonują postaci. A przecież jest ona istotna, często na długie minuty przykuwając uwagę zarówno bohaterów, jak i widzów.

Nie bez powodu filmy reżysera na ogół rozpoczynają się od ujęć prezentujących krajobraz: pierwszy kadr *Ludzkości* (*L'Humanité*, 1999) ukazuje pofałdowane pola, które w pośpiechu pokonuje ledwo widoczny na tle rozległej przestrzeni protagonista Pharaon De Winter; w otwierającej sekwencji *Hadewijch* (2009) oglądamy tytułową bohaterkę wędrującą w stronę leśnej kapliczki, a w *Małym Quinquinie* (*P'tit Quinquin*, 2014) zaraz po planszy tytułowej widzimy panoramę okolicy, w której będzie

<sup>1</sup> HIERONIM: Ep. 14,10. Cyt. za: Th.M. GANNON, G.W. TRAUB: *Pustynia i miasto*. Przeł. P. WILCZEK. Kraków 1998, s. 33.

<sup>2</sup> W niniejszym artykule będę się posługiwać oryginalnym tytułem filmu, zgadzając się z Rafałem Syską, iż tłumaczenie zaproponowane przez polskiego dystrybutora (*Dwadzieścia dziewięć palm*) jest chybione, *Twenty-nine Palms* to bowiem nazwa miejscowości. Zob. R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm*. Kraków 2014, s. 386, przypis 1.

osadzona akcja miniseriale. Zresztą już w drugim ujęciu debiutanckiego *Życia Jezusa* z perspektywy jadącego na motorze protagonisty Freddy'ego obserwowaliśmy ponury, późnojesienny las. Nieprzeniknioność wyrazu osłoniętej kaskiem twarzy chłopaka budowała wówczas nastrój obojętności: bohater przemierzał przecież tereny doskonale sobie znane, przez które w trakcie akcji filmu miał wędrować jeszcze wielokrotnie. Były to zarazem przestrzenie bliskie samemu reżyserowi, w większości filmów ukazującego flandryjską prowincję: okolice rodzinnego Bailleul (*Życie Jezusa*, *Ludzkość*, *Flandria / Flandres*, 2006) oraz Boulogne-sur-Mer (*Mały Quinquin*, *Poza Szatanem / Hors Satan*, 2011). Chociaż historie przedstawione w kolejnych dziełach nie nawiązują bezpośrednio do siebie nawzajem, to jednak korespondują z sobą na tyle mocno, że tworzą wizję zwartego uniwersum<sup>3</sup>. Na opuszczenie Flandrii Dumont zdecydował się jak dotąd<sup>4</sup> jedynie w trakcie realizacji *Twenty-nine Palms*, nakręconego w USA, oraz *Camille Claudel, 1915* (2013) z akcją usytuowaną w okolicach Awinionu. We *Flandrii* sceny zarejestrowane w okolicach Bailleul przeplatają się z ujęciami ukazującymi bohaterów, którzy biorą udział w wojnie gdzieś na Bliskim Wschodzie, a w *Hadewijch* znakomita część akcji rozgrywa się w Paryżu, jednakże wątek klasztorny zrealizowano na terenach flandryjskiego opactwa Mont de Cats.

W niniejszym eseju chciałabym pokazać, że pejzażowy wątek ściśle wiąże się z charakterystyczną dla kina Dumonta refleksją nad rzeczywistością, w której tradycyjne systemy wartości zostały zakwestionowane lub wręcz zdegradowane. Funkcjonujące w tych dziełach krajobrazy nie służą kontemplacji w rozumieniu kina tradycyjnych duchowości. Panoramy prowincjonalnych miasteczek nie tchną tu spokojem, lecz marazmem, a natura nie jest (tylko) źródłem piękna lub poczucia równowagi – często skrywa ohydę pierwotnych instynktów i spektakl brutalnej śmierci. W pewien sposób jej żywotność i zdolność do cyklicznego odradzania się kontrastują z wewnętrzną pustką cywilizacji naznaczonej poczuciem kresu.

<sup>3</sup> Na szczególną uwagę zasługują relacje między *Życiem Jezusa* a *Małym Quinquinem*, który wydaje się wręcz komediowym prequelem debiutanckiego filmu Dumonta. Czy to przypadek, że jeden z przyjaciół Freddy'ego nosi imię Quinquin? O podobieństwach łączących te dzieła zob. M. KEMPNA-PIENIĄŻEK: *Poza zbawieniem...? (Anty)mesjański dyskurs w filmach Brunona Dumonta*. W: *Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic)*. *Studia komparatystyczne*. Red. A. JANEK, A. REGIEWICZ, A. ŻYWIŁEK. Częstochowa 2015, s. 351, przypis 11.

<sup>4</sup> W chwili powstawania tego artykułu na polską premierę czeka najnowsze dzieło reżysera – *Ma Loute* (2016).

W kinie Dumonta bowiem bujność przyrody staje się paradoksalnym odbiciem duchowej pustyni, będącej obszarem funkcjonowania człowieka późnej nowoczesności, a rozległe pejzaże zdają się symbolizować wszelką negatywność, którą zachodnia cywilizacja przez wieki próbowała wyprzeć z oficjalnych dyskursów.

Dumontland jest krainą o trudno uchwytnych granicach. W pierwszych filmach reżysera ograniczał się do okolic Bailleul, w kolejnych realizacjach urósł do rangi swoistej „przestrzeni ponad terytorium”, albowiem autor *Hadewijch*, „wyjeżdżając do Kalifornii lub Tunezji, zabierał ze sobą flandryjskie miasteczko i podporządkowywał mu znalezione daleko od domu krajobrazy”<sup>5</sup>. Miasteczko to nie jest jednakże mentalną mapą nakładaną niczym matryca na kolejne terytoria. Sądzę, że wypadałoby raczej uznać je za metaforę kondycji zarówno bohaterów filmowych, jak i cywilizacji, której są oni reprezentantami. Bez względu na to, czy będzie ono ukazywane w niezbyt fotogenicznych szarościach i mgłach (*Życie Jezusa, Flandria*), czy w wizualnie oszałamiających malarskich stylizacjach (*Mały Quinquin*)<sup>6</sup>, wciąż będzie odsyłać do tego samego spektrum problemów.

Ruch postaci w tej rzeczywistości wydaje się pozbawiony głębszego celu. Na ogół opiera się on na zasadzie „tam i z powrotem”, choć „tam” zwykle jest równie nieciekawe, co „tutaj”, a „z powrotem” często oznacza znalezienie się w miejscu nacechowanym tymczasowością, jak motel w *Twentynine Palms*, pustelnia w *Poza Szatanem* lub domy młodych protagonistów *Życia Jezusa, Małego Quinquina* czy *Hadewijch*, które przecież kiedyś – w jeszcze niesprecyzowanym, prawdziwie „dorosłym” ży-

<sup>5</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 387.

<sup>6</sup> Malarskie motywy w twórczości Dumonta to temat zasługujący na osobne rozpatrzenie, nie tylko bowiem aż dwaj bohaterowie jego realizacji (De Winter z *Ludzkości* oraz Van der Weyden z *Małego Quinquina* – obaj, co ciekawe, będący policjantami) odziedziczyli nazwiska po wielkich malarzach, lecz także kompozycje niektórych kadrów zdają się odsyłać do konkretnych obrazów (na przykład słynnego aktu *Pochodzenie świata* Gustave’a Courbeta w *Ludzkości*). Ponieważ te malarskie odesłania nie mają charakteru pejzażowego, zostawiam je na marginesie niniejszych rozważań, uznając za satysfakcjonującą konstatację Sary Nowickiej: „Plastyczne tropy podsuwane przez Dumonta są nieprzypadkowe. Kino tworzone przez flandryjskiego reżysera kojarzy się z malarstwem tego regionu. Podobnie jak Bruegel, Dumont interesuje się przede wszystkim zwykłymi ludźmi ze wsi: przedstawia ich pomarszczone twarze i zniszczone pracą dłonie. Reżyser często pokazuje w swoich filmach osoby niepełnosprawne i stare, te, które są najbardziej dyskryminowane w kochającym piękno kinie”. S. NOWICKA: *Van der Weyden i bestia ludzka*. „artPAPIER” 2015, nr 3. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=217&artykul=4763&kat=3>. Dostęp: 16.07.2016.

ciu – trzeba będzie lub zapragnie się opuścić. Wydaje się wręcz, że jest to ruch podejmowany dla samego ruchu, po to tylko, żeby nie stać w miejscu, o czym mogą świadczyć zarówno niekończące się włóczęgi bohaterki *Flandrii* po okolicznych farmach, jak i scena spaceru w *Camille Claudel, 1915*, gdzie pacjentki szpitala psychiatrycznego wspinają się górską ścieżką, kiedy jednak docierają na szczyt, żadna z nich nie podziwia nawet widoków – odpoczywają chwilę i zaraz wracają.

Chaotyczność przemieszczania się, w najbardziej wyrazisty sposób zademonstrowana w bezustannym miotaniu się z miejsca na miejsce komendanta Van der Weydena z *Małego Quinquina*, nasuwa podejrzenie, iż Dumontland jest przestrzenią pozbawioną centrum rozumianego nie tyle geograficznie, ile symbolicznie. Wniosek taki wydaje się kontrowersyjny, wszak reżyser konsekwentnie powraca na flandryjską prowincję, obsadzając w swych filmach mieszkających tam naturszczyków, którym pozwala przemawiać w lokalnym dialekcie *ch'timi*. Czy w świecie zdominowanym przez multikulturowe metropolie prowincja nie stanowi ostoji tradycyjnej tożsamości? Zdaniem reżysera *Flandrii*, najwyraźniej nie. Więcej nawet: posiadając zewnętrzne znamiona przestrzeni, w której może wyrosnąć trwała (lokalna lub indywidualna) tożsamość, Dumontland ujawnia skrywany za oficjalną fasadą rozkład tradycyjnych struktur jednostkowego i zbiorowego horyzontu sensotwórczego.

Myślenie o kinie Dumonta przez pryzmat przestrzeni staje się zatem nieuchronnie myśleniem o kresie – o końcu ludzkości, kultury, duchowości, moralności. Wędrowka szlakami wydeptanymi przez bohaterów jego filmów jest w istocie podróżą po ruinach cywilizacji. W zasadzie nie wiadomo, kiedy i gdzie proces zagłady został zainicjowany, lecz reżyser zaczyna go śledzić w rzeczywistości sobie najbliższej, w rodzinnym flandryjskim miasteczku. Tam też wypada rozpocząć refleksję o pejzażu Dumontlandu.

## Topografia nudy

Rafał Syska zwraca uwagę na typowe elementy pejzażu w kinie Dumonta: zasnucone chmurami niebo, flandryjskie błoto, szarzysta, chłód i pojawiające się gdzieś słońce, które przynosi jednak tylko „nastrój duchoty i odrętwienia”<sup>7</sup>. Rzeczywiście, choć część akcji *Życia Jezusa*

---

<sup>7</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 387.

i *Flandrii* oraz wszystkie wydarzenia przedstawione w *Ludzkości* przypadają na lato, to jedynym aspektem tej pory roku, na jaki zwracają uwagę bohaterowie, jest nieznosny upał, z rodzaju tych, które „wywołują u ludzi ekstremalne zachowania”<sup>8</sup>. Piotr Marecki w analizie filmowych obrazów duchowej pustki zwraca szczególną uwagę na ten topos: „[...] egzystencjalistom, którzy chętnie osadzali akcje swoich utworów w piekle żaru leżącego się z nieba, zawdzięczamy [...] spostrzeżenia, że wszelkie ludzkie działania wykonywane właśnie tą porą stają się bezsensowne, absurdalne, przypominając Eliotowskie »okrażanie kaktusa«”<sup>9</sup>. W ujęciu Dumonta katalog dokonywanych w upale ekstremalnych aktów jest w istocie bogaty: w środku lata Freddy zabija arabskiego chłopaka Kadera, który zaleca się do jego dziewczyny Marie, w *Ludzkości* Joseph, przyjaciel Pharaona, seksualnie wykorzystuje i morduje dziewczynkę, w *Małym Quinquinie* seryjny morderca zasadza się na kolejne ofiary (zwłoki niektórych z nich umieszcza w truchłach krów), a tytułowa bohaterka *Hadewijch* bierze udział w ataku terrorystycznym i próbuje popełnić samobójstwo. We *Flandrii* na rozgrzanej słońcem pustyni dokonuje się wojenny koszmar młodzieńców z Bailleul, a w *Twenty-nine Palms* – w niekończącym się kalifornijskim upale – bezimienni sprawcy na oczach Katii biją i gwałcą jej ukochanego Davida, który wkrótce potem – rycząc niczym dzika bestia – zabija dziewczynę w ataku bezrozumnego szału. O ile jesienny splin, zimowa obojętność czy wczesnowiosenne rozdrażnienie ewokują nastroj zniechęcenia, o tyle lato wyzwala w mieszkańcach Dumontlandu najbardziej niebezpieczne instynkty.

Reżyser wciąż patrzy na flandryjskie krajobrazy pozbawionym nostalgii okiem nie turysty, lecz tubylca – tubylcami są też w większości bohaterowie jego filmów oraz wcielający się w nich aktorzy. Freddy z *Życia Jezusa*, Demester i Barbe z *Flandrii* czy bezimienni protagoniści *Poza Szatanem* patrzą na krajobrazy doskonale im znane, oglądane codziennie, na dodatek takie, w których „reżyser precyzyjnie określa [...] topografię terenu, prowadzi widza po wciąż tych samych ulicach, placach, podmiejskich zagajnikach, zwykle wytyczonymi przez bohatera skrótami”<sup>10</sup>.

Za każdym razem Dumont pozwala widzom na zapoznanie się z geograficznym układem miejsc akcji. Bohaterowie jego filmów nie tylko wpa-

<sup>8</sup> P. MARECKI: *Pustka duchowa. Obrazy chochołowych ludzi*. W: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2004, s. 255.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 389.



trują się w (pod)miejskie krajobrazy, lecz także niestrudzenie spacerują, biegają lub jeżdżą po okolicy. Obserwujemy ich, kiedy zmierzają do pracy, wracają z niej, snują się bez celu po bezdrożach lub spotykają się w kawiarniach i restauracjach. Od czasu do czasu udają się nawet na wycieczki do miejscowych turystycznych atrakcji, takich jak kolejka linowa, plaże, porzucone wśród lasów bunkry i forty. Jednakże jako tubylcy, doskonale znający realność tkwiącą za turystyczną fasadą, sceptycznie odnoszą się do takich rozrywek: Marie i Freddy na przejażdżkę kolejką linową wybierają się w jesienne chłody, może po to, aby uniknąć turystów, a Joseph w trakcie wizyty w forcie z czasów II wojny światowej w wulgarny sposób odnosi się do wycieczkowiczów. Dla protagonistów lokalne atrakcje zdają się nie mieć większego znaczenia – są zaledwie kolejnym aspektem wszechobecnej nudy.

W podobnie zdystansowany sposób Dumont odnosi się do turystyki mającej na celu „kolekcjonowanie ładnych widoków” przy jednoczesnym zażywaniu ruchu służącego zdrowiu, choć w *Ludzkości* wsadza nawet Pharaona na rower i w nadmiernie długiej sekwencji pozwala mu „oprowadzać” nas po otaczających Bailleul polach. Mijane przez protagonistę rustykalne scenerie budziłyby może sentyment, gdyby nie to, że oglądając je, słuchamy ciężkiego oddechu bohatera, z trudem pokonującego wzniesienia, dosłownie śliniącego się z wysiłku, niewrażliwego na (domniemane) piękno otoczenia. Z kolei w *Poza Szatanem* przypadkowe spotkanie bezimiennego z turystką pieszo wędrującą po flandryjskiej prowincji przeobraża się w szorstki akt seksualny, którego sens jest trudno uchwytny, równie dobrze można bowiem dopatrzeć się w nim rodzaju egzorcyzmów (bohaterka doznaje ataku przywodzącego na myśl filmowe wyobrażenia opętania) oraz trawestacji motywu chrztu (po kontakcie z mężczyzną dziewczyna wpłza do wody<sup>11</sup>), jak i metafory zezwierzęcenia (owo wpełznięcie niektórzy interpretatorzy odczytują jako symptom ewolucyjnego regresu<sup>12</sup>).

Najbardziej pechowymi turystami okazują się Katia i David, którzy – wynajmując motelowy pokój w kalifornijskim Twentynine Palms (kolejnym sennym miasteczku) – udają się na samochodowe wycieczki do pobliskiego parku narodowego. Specyfika tych wypraw jest iście nużąca: bohaterowie podróżują przez półpustynne tereny, co jakiś czas zatrzymują się, wysiadają z auta, rozglądają wokoło, głaszczą chropowate drzewa

<sup>11</sup> Zob. tamże, s. 419.

<sup>12</sup> Zob. P. MIRSKI: *Poza Szatanem*. „Kino” 2012, nr 2, s. 89–90.

Jozuego, niekiedy spacerują lub wspinają się na skały, czasem próbują uprawiać seks. Deklarowaną przez nich satysfakcję z oglądanych pejzaży podaje w wątpliwość sposób, w jaki Dumont prezentuje ich podróż – trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że reżyser jest kolejnym europejskim twórcą (między innymi po Wimie Wendersie) patrzącym na Amerykę jak na Baudrillardowską pustynię znaków, gdzie można znaleźć tylko

Takie same szerokie ulice,  
a przy nich wyłącznie  
neonowe motele,  
neonowe bary szybkiej obsługi,  
neonowe stacje benzynowe  
i neonowe supermarkety.  
I nic więcej<sup>13</sup>.

W końcu i bohaterów *Twentynine Palms* czeka brutalna transgresja: w trakcie jednej z wypraw zostają napadnięci i postawieni w ekstremalnej, dewastującej sytuacji. Ostatnie ujęcie ukazuje pustynny pejzaż z rozciągniętym na ziemi nagim ciałem martwego Davida.

W zrealizowanych w Europie filmach reżysera *Flandrii* monotonia prowincji, a zarazem konsekwencja, z jaką postaci w niej tkwią, skłaniają Rafała Syskę do wniosku, że Dumontowskie „Bailleul przypomina [...] doskonale znaną więzienną celę, z której ucieczka prowadzi jedynie w inne formy zniewolenia: w służbę wojskową, do hospicjum lub aresztu, na terapię do szpitala psychiatrycznego”<sup>14</sup>. Rzeczywiście, wątek uwięzienia jest nieustannie obecny w tym kinie, wyrażając się w sposób dosłowny (Camille Claudel wbrew własnej woli została zamknięta w szpitalu psychiatrycznym) i symboliczny (Katia i David wydają się „uwięzieni” w samochodzie), a czasem stanowiąc podstawę kompozycji całych sekwencji (kiedy Céline-Hadewijch opuszcza swoją klasztorną celę, David, drugi z bohaterów filmu, trafia do innej – więziennej). Nie bez powodu też tak wiele miejsca zajmują w *Życiu Jezusa* ujęcia, w których młodzi bohaterowie z zawrotną prędkością przemierzają na motocyklach lub w samochodach polne drogi i miejskie uliczki. Szaleńczy pęd nie tylko zapewnia im dreszcz emocji, lecz także pozwala ludzić się nadzieją, że kiedyś uda się

<sup>13</sup> W. WENDERS: *The American Dream*. Cyt. za: M. GIŻYCKI: *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*. Gdańsk 2006, s. 83–84.

<sup>14</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 389.



im rozpedzić na tyle, by opuścić rodzinne strony i zakosztować innego życia, innych krajobrazów i jeszcze większej prędkości – być może takiej, jaką reprezentuje czerwone GTI co jakiś czas pojawiające się w okolicy: Freddy i jego przyjaciele nie znają właściciela, nie oglądają nawet jego oblicza – zresztą nie jest on dla nich interesujący; ważniejsze wydaje się to, co reprezentuje jego samochód, z którym daremnie ścigają się po okolicznych polach.

Bohaterowie Dumonta nie są jednak szczególnie zdeterminowani w swoim pragnieniu ucieczki: choć Marie i Freddy wspominają o przeniesieniu się do Lille, nie wydaje się, by podejmowali jakiegokolwiek kroki w tym kierunku. Wyjeżdżający walczyć na Bliskim Wschodzie (sami nie wiedzą gdzie dokładnie) bohaterowie *Flandrii* deklarują, że „nic ich tutaj nie trzyma”, a jednak ten, któremu uda się przeżyć koszmar wojny, powraca na swoją farmę. Więzienie prowincji, w którym tkwią protagoniści filmów Dumonta, jest tym bardziej skuteczne, że pozbawione wyraźnych granic, dające iluzję swobody (to chyba nie przypadek, że najczęściej o wolności mówi Camille Claudel, codziennie oglądająca mury szpitala psychiatrycznego). Tyle tu przecież przestrzeni! Tylko od czasu do czasu jakiś płot czy siatka oddzielająca pola od nasypu kolejowego, po którym w stronę Anglii pędzi pociąg TGV, przypominają o ograniczeniach tego mikroświata.

## Pejzaż niewidocznej zagłady

Otwartość flandryjskiej prowincji nie daje poczucia wolności może i z tego względu, że w dobie późnej nowoczesności „świat [...] pokrywa sieć poplątanych ścieżek, nie ma tu wejść i wyjść, pełno ruin, gdzie wędruje się od znaku do znaku, od słowa do słowa”<sup>15</sup>. Jak gdyby realizując ten postulat, Dumontland to przestrzeń szczególna: nie ma w nim uroku sielskiej prowincji, ale jednocześnie nie wdarł się w nie horror życia w metropolii. Mieszkańcy wciąż czują się tu dość bezpiecznie: popołudniami przesiadują na progach swoich domów i pozwalają dzieciom bawić się na ulicy, mimo iż „gdzieś tam” krążą „oni”, pogardzani Arabowie. Budynki nie grzeszą nadmierną urodą, ale samo miasteczko sprawia wrażenie dość czystego, zadbanego, niezaśmieconego. Ten porządek ma jednak w sobie

---

<sup>15</sup> P. CEMBRZYŃSKA: *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Kraków 2012, s. 13.

coś niepokojącego, jak gdyby jego źródłem była nie dbałość o estetykę, lecz po prostu fakt, że nie dzieje się tu nic, co mogłoby w jakikolwiek sposób zmienić przestrzeń. Charakter Dumontlandu trafnie oddają słowa Jakuba Majmurka, który opisuje go jako miejsce, gdzie „nie zachodzi żaden prawdziwy ruch”<sup>16</sup>. Spokój miasteczka jest w gruncie rzeczy spokojem ruiny, a może nawet obrazem tej szczególnej „zagłady, która »tyleż nadchodzi, co już dawno odbyła się«. Innymi słowy: katastrofa jest wokoło, ale nie została dopełniona; wciąż się powtarza, lecz nigdy się nie finalizuje”<sup>17</sup>.

Bailleul nie jest miasteczkiem pozbawionym centrum, teoretycznie zatem nie można się w nim zgubić<sup>18</sup>. Topografia Dumontlandu wydaje się dość wyraźnie zarysowana: uliczki obsadzone po obu stronach niskimi, starymi domami (takimi jak te, w których mieszkają Pharaon i jego przyjaciółka Domino) oraz kawiarniami (w rodzaju tej prowadzonej przez matkę Freddy’ego), czasem (choć nie zawsze) ratusz, kościół lub kaplica z cmentarzem, dom kultury, gdzie odbywają się próby orkiestry dętej i treningi mażorettek, obszerny szpital, w którym leczą się Barbe (z nerwicy) i Freddy (na epilepsję), gdzie umiera jego przyjaciel Cloclo, a Pharaon poszukuje wskazówek związanych ze swoim śledztwem. Do tego jeszcze komisariat policji, park i rozmaite miejsca pracy, na przykład hipermarket, gdzie Marie jest kasjerką, lub zakłady, w których Domino i jej współpracownicy rozpoczynają strajk. Dookoła ogródki działkowe (w jednym z nich Pharaon pielęgnuje kwiaty), rozległe farmy (takie jak te należące do Demestera oraz ojca Barbe) z rozproszonymi brzydkimi domostwami (w jednym z nich mieszka młoda bohaterka *Poza Szatanem*), pastwiska i pola, gdzie Freddy i Marie, Barbe i Demester uprawiają seks, a bezimieniny z *Poza Szatanem* oddaje się kontemplacji, wreszcie: lasy i plaże z tkwiącymi tam bunkrami oraz fortami z czasów wojny, gdzie bawią się dzieciaki z *Małego Quinquina*, a przyjaciele z *Ludzkości* jeżdżą na wycieczki.

Przyglądając się przestrzeniom składającym się na tożsamość Dumontlandu, można dostrzec następujący w nich rozpad fundamentów zachodniej cywilizacji. Ratusz jest tu zaledwie pamiątką po ideałach rewolucji francuskiej: strajkujący robotnicy nie zostają nawet dopuszczeni przed oblicze burmistrza, nie wydaje się zresztą, aby byli zdeterminowani w swych działaniach. W mieszkaniach usytuowanych przy zabytkowych

<sup>16</sup> J. MAJMUREK: *Konstelacje Dumonta*. „Dwutygodnik” 2011, nr 7. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2442-konstelacje-dumonta.html>. Dostęp: 15.07.2016.

<sup>17</sup> P. CEMBRZYŃSKA: *Wieża Babel*..., s. 194.

<sup>18</sup> „Dopóki wiem, gdzie jest »centrum«, dopóty nie mogę się zgubić” – przypomina za Tadeuszem Sławkiem Patrycja CEMBRZYŃSKA: *Wieża Babel*..., s. 7.

uliczkach życie snuje się niemrawo, przy dźwięku niemal nieustannie włączonych telewizorów. Z kolei dom kultury staje się sceną upokarzającego dowcipu, jakiego banda Freddy'ego dopuszcza się na pulchnej mażoretce. W kawiarni prowadzonej przez matkę protagonisty rzadko pojawiają się goście – kiedy wreszcie lokal po brzegi wypełnia się klientami świętującymi 11 listopada, zamiast manifestacji solidarności oglądamy scenę dyskryminacji rodziny Kadera. W innej restauracji, do której na kolację udają się Domino, Pharaon i Joseph, grupa hałaśliwych gości pozwala sobie na seksistowskie żarty z obecnych w lokalu kobiet. Najbardziej demokratycznym miejscem okazuje się hipermarket, gdzie obsługiwany jest każdy, nawet Arab – może dlatego, że nie trzeba z nim rozmawiać, wystarczy przesunąć po taśmie przy kasie kupowane przez niego produkty, a może dlatego, że konsumeryzm ze swej zasady jest egalitarną ideologią.

Innym symptomem rozchwiania tradycyjnych funkcji, jakie pełnią poszczególne przestrzenie, wydaje się szpital: nie jest on już miejscem leczenia, lecz raczej umierania (to właśnie tam dopełnia swych dni chory na AIDS Cloclo) oraz sprawowania kontroli (przede wszystkim – tak jak w *Ludzkości*, *Flandrii* czy *Camille Claudel* – nad chorymi psychiczne, lecz także nad tymi, którzy – tak jak Freddy sfrustrowany brakami postępów w terapii – cierpią na inne schorzenia). Co szczególne, to tam właśnie bohaterowie *Życia Jezusa* oglądają zawieszoną na ścianie reprodukcję obrazu ilustrującego wskrzeszenie Łazarza. Religia w Dumontlandzie bowiem opuściła już kościelne mury: w jednej ze scen *Hadewijch* kościół staje się sceną prób kwartetu smyczkowego, w *Ludzkości* straszy pustką przemijający chyłkiem pod jego murami Domino, w *Camille Claudel, 1915* odwiedzają go szaleńcy (choć akurat bohaterka tego filmu rzeczywiście w kościele się modli), z kolei w *Małym Quinquinie* odstręcza farsą absurdalnych rytuałów, kiedy to w trakcie pogrzebu ksiądz z trudem przypomina sobie stosowne fragmenty liturgii i walczy z niesfornym mikrofonem. Z pewnością nie jest to ani miejsce przeżywania duchowości, ani tradycyjnie rozumiany azyl – nie bez znaczenia wydaje się fakt, że Kader, uciekając przed bandą Freddy'ego, chroni się nie w kaplicy, lecz na cmentarzu, w tej szczególnej heterotopicznej przestrzeni, znajdującej się jednocześnie w mieście i poza miastem, odgradzonej, bo „nieczystej”<sup>19</sup>.

Poza szpitalem bohaterowie natykają się na religię (lub wspomnienie o niej) w takich przestrzeniach, jak muzeum w Lille, gdzie Pharaon, oglądając płótna swojego pradziadka, wybitnego flandryjskiego malarza,

---

<sup>19</sup> Zob. tamże, s. 207.

spaceruje obok obrazu ukazującego zdjęcie Chrystusa z krzyża. Na pograniczu ironii plasują się niektóre kompozycje kadrów z *Hadewijch*: w jednym z nich ujęcie z lotu ptaka ukazuje wewnętrzny dziedziniec arabskiego (*sic!*) osiedla, na którym zarośla układają się w kształt krzyża; w innym – tuż po tym, jak główna bohaterka w podniosłej przemowie zadeklarowała swoją pomoc dżihadystom – Céline, spoglądając na panoramę bliskowschodniego miasta, widzi rozpostarty na jednym z budynków napis „Eternity” (wieczność) umieszczony tuż obok reklamy obuwia, jak gdyby sama przestrzeń chciała ją ostrzec, że islam, w którym dostrzegła bliską sobie religijną żarliwość, też jest już zarażony utowarowieniem duchowości i degradacją związanej z nią symboliki.

Dumont nie pokazuje spektakularnych zmian: kościołów zamienionych w dyskoteki czy szkół przylegających do parków rozrywki. Kres ideałów następuje w świecie przez niego przedstawionym w sposób wręcz niedostrzegalny, tak jak niepostrzeżenie wygasa strajk w zakładzie Domino. Upadek jest tak niezauważalny i długotrwały, że bohaterowie nie czują nawet potrzeby, by go skomentować. Nie znajdziemy tu osób snujących narracje o (lepiej) przeszłości; reżyser nie jest też (nawet zdystansowanym czy niechętnym) piewą prowincji pokroju Nuriego Bilge Ceylana, który z melancholią kieruje obiektyw kamery na – owszem, nużące, ale jakby bogatsze w sensy – życie swojej rodzinnej kasaby. Zamiast refleksji o bezpowrotnie minionej przeszłości i odchodzącej wraz z nią w zapomnienie mentalności, u Dumonta znajdziemy ruiny, o których nikt nie mówi, takie jak ta, gdzie Kader spotyka się z Marie – w zasadzie nie wiadomo, czy budowla to dawny kościół czy obiekt publicznego użytku; dla mieszkańców Bailleul jest ona na tyle oswojona, że nie komentują jej statusu.

Podobnie odarte z symboliki wydają się przestrzenie, które mogłyby służyć jako metaforyczne wyobrażenia *axis mundi*. Na flandryjskiej prowincji ukazanej przez Dumonta znajdziemy zresztą zaskakująco mało strzelistych budowli: kościół tkwiący u wylotu uliczki Pharaona zawsze kadrowany jest tak, aby był widoczny tylko do połowy; w forcie z czasów II wojny światowej bohaterowie stroją sobie niestosowne żarty, a wieża, która pojawia się w kilku ujęciach *Poza Szatanem*, zdaje się interesować bohaterów tylko dlatego, że w jej okolicy łatwo ukryć broń – nigdy nie próbują wejść na jej szczyt<sup>20</sup>. Nie licząc Camille Claudel i jej brata Pau-

<sup>20</sup> Co samo w sobie jest już świadectwem przemiany stosunku do przestrzeni. Patrycja Cembrzyńska przywołuje poglądy Rolanda Barthes’a na temat wieży: „Choć widoczna dla wszystkich, wieża pozostaje w ukryciu – w jakimś sensie się wymyka;

la, jedyną bohaterką, która próbuje się gdzieś wspinać, jest Céline-Hadewijch, kilkukrotnie przemierzająca drogę do górskiej kapliczki. Świat wyższych wartości odrzuca jednak dziewczynę, którą w późniejszych częściach filmu będziemy oglądać, jak pokonuje schody wiodące w dół, do centrum osiedla paryskich muzułmanów.

Jeżeli rzeczywiście w Dumontlandzie niepostrzeżenie dochodzi do zdegradowania symbolicznego wymiaru przestrzeni, jeżeli ratusz nie jest już widomym znakiem demokratycznej władzy, kościół – duchowego pocieszenia, a szpital – pomocy udzielanej chorym, to mieszkańcy tej krainy w równie niezauważalny sposób ulegają wykorzenieniu. Wciąż przywiązani do konkretnego terytorium, nie potrafią już – tak jak młodzieńcy z *Flandrii* – odnaleźć sensu przebywania w nim. Być może najbardziej dobitnym wyrazem otaczającej ich ideowej pustki jest scena defilady z okazji 11 listopada z *Życia Jezusa*. Jedno z ujęć ukazuje przemarsz z udziałem orkiestry, w której Freddy i jego przyjaciele grają na werblach. Pomijając wątpliwej jakości wykonanie marszu, warto zwrócić uwagę na otoczenie, w jakim znajdują się bohaterowie: puste pole spowite mgłami kojarzy się raczej z atmosferą pogrzebu niż narodowego święta, zdaje się wprost drwić z powagi wydarzenia, nakazując raczej pytać o to, na co komu celebracja rocznicy, z którą nikt nie wydaje się szczerze związany. Takich sygnałów degradacji narodowej tożsamości jest w twórczości Dumonta więcej: można do nich zaliczyć zarówno scenę, w której koledzy Demestera na poły ironicznie śpiewają *Marsylianek* otoczeni flandryjskim błotem, jak i zawartą w jednym z odcinków *Małego Quinquina* sekwencję parady z okazji 14 lipca – niemal symetryczną względem sekwencji obchodów 11 listopada z *Życia Jezusa*. W tym kontekście wybitnie ironicznego wydzwisku nabierają z zamierzenia szumne tytuły niektórych filmów reżysera, odsyłające do systemów wartości, które w światach przedstawionych

jest zawsze sobą, a zarazem czymś innym. To przedmiot wystawiony na spojrzenie, a zarazem centrum systemu optycznego, które nie zna własnego spojrzenia, jakkolwiek samo nieustannie »patrzy z ukrycia«. [...] Jeśli jakiegoś elementu nie możemy znaleźć w panoramie, przeszukujemy ją wzrokiem do momentu, gdy odsłoni się on naszym oczom. [...] Za wszelką cenę szukamy znaków, które są nam znajome i zeterminowały kształt oglądanej przestrzeni. Tak podbijamy miasto, niczym nieujarzmioną naturę; już samo wejście na wierzchołek wieży, które stanowi inicjacyjny akt dotarcia na wyższy poziom świadomości, w rejon wyższych wartości, upoważnia nas do tego". Tamże, s. 6. Bohaterowie Dumonta z pewnością nie próbują zawładnąć przestrzenią, być może bowiem intuicyjnie czują, że nie da się tego uczynić. Wyjątkiem jest immam Nassir, który informuje Hadewijch, że z okna jego mieszkania widać cały Paryż.

dział nie znajdują potwierdzenia: ani bowiem *Życia Jezusa* nie sposób jednoznacznie czytać jako trawestacji biblijnej opowieści<sup>21</sup>, ani *Ludzkość* nie przynosi budującego obrazu człowieczeństwa, ani *Flandria* nie jest celebracją lokalnej tożsamości – raczej demaskacją jej pustki i brzydoty, o czym informuje już pierwszy kadr ukazujący błotniste podwórze farmy Demestera. Nic dziwnego, że Dumont często bywa porównywany z Michelangelo Antonionim<sup>22</sup>, wszak tak jak on, wpisuje się w krąg reżyserów portretujących pustkę duchową oraz świat, który „traci barwy, przemienia się w »ziemię jałową«”<sup>23</sup>.



Fot. 21. Po parady. Kadr z serialu *Maly Quinquin*

Tak oto mieszkańcy Dumontlandu zaczynają funkcjonować w przestrzeni pozbawionej symbolicznego centrum. Nie tylko oni zresztą: również paryżanka Céline doskonale zna monumentalną pustkę budowli

<sup>21</sup> Co nie zmienia faktu, że tytuł filmu (nawiązujący do książki Ernesta Renana *Żywot Jezusa*) prowokuje okołoreligijne odczytania. O religijnych wątkach i nawiązaniach w twórczości Dumonta zob. M. KEMPNA-PIENIĄŻEK: *Poza zbawieniem...*, s. 349–361.

<sup>22</sup> Na związki te zwraca uwagę na przykład Rafał Syska, wymieniając katalog cech wspólnych Antonioniemu i Dumontowi: „Pustynia, samotność bohaterów, poczucie alienacji, pozbawiona celu podróż i sprowadzony do zaspokajania fizjologicznych potrzeb seks”. R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 406.

<sup>23</sup> P. MARECKI: *Pustka duchowa...*, s. 241.



będących zamaskowanymi ruinami niegdysiejszych ideałów, jest przecież córką ministra mieszkającego na Wyspie Świętego Ludwika. Duchowa gorliwość pcha bohaterkę ku decyzji o wstąpieniu do zakonu, cichy prowincjonalny klasztor odrzuca ją jednak, nie daje się uczynić centrum jej życia (mimo iż nawet później dziewczyna z tęsknotą będzie wokół niego krążyć): nazwana karykaturą zakonnic, Céline zostaje oddelegowana „do świata”, lecz ponownie ucieka z Wyspy Świętego Ludwika – tym razem do dzielnicy arabskiej biedoty, gdzie – jak wierzy – odnajduje ludzi równie jak ona zakochanych w Bogu, co okazuje się tylko kolejną iluzją.

Céline należy do tych Dumontowskich postaci, które – często zupełnie nieświadomie – kompulsywnie próbują się gdzieś (choćby na chwilę) zakorzenić. Katia i David z *Twentynine Palms* odnajdują namiastkę utraconego centrum w samochodzie, którym wędrują po kalifornijskich bezdrożach. Częściej obserwujemy ich we wnętrzu pojazdu niż gdziekolwiek indziej. Auto, które traktują jak bezpieczną przystań, okazuje się jednak pułapką: zapędzeni w ślepy zaułek przez posiadaczy szybszego wozu, zostają siłą wywleczeni ze swego azylu i poddani bezwzględnej przemocy.

W utracie ideowych centrów czai się wielkie zagrożenie: „Gdy ideologie się degradują, pozostaje jedynie pierwotność natury”<sup>24</sup> – pisze Syska w kontekście dzieł Dumonta. Autor wychodzi z założenia, że reżyser *Hadewijch* „zespala zło z postdarwinowską koncepcją materii, której manifestacjami są u niego mocno wyróżnione aspekty świata przedstawionego: brud ziemi, brzydota twarzy i obojętność przyrody. Dumontowskie zło funkcjonuje więc niejako poza moralnymi antynomiami; to negatywny aspekt bytu, niewyrosły z potencjału metafizyki”<sup>25</sup>. Konstrukcja filmów Dumonta często skłania do snucia refleksji na uniwersalny temat: *Unde malum?*. Skąd zło, które sprawia, że Freddy zabija Kadera, a Joseph małą Nadege? Z czego wyrosło zło, którego przedstawicielami stali się oprawcy Davida i Katii? Jak to możliwe, że chłopcy z flandryjskiej prowincji zamienili się na Bliskim Wschodzie w morderców i gwałcicieli, a gorliwa chrześcijanka Céline zgodziła się na udział w zamachu terrorystycznym? Z takimi wątpliwościami Dumont zostawia widzów. Jednocześnie w jego filmach refleksja o źródłach zła idzie w parze z pytaniem, które stawia Jean Baudrillard: „[...] gdzie zatem podziało się Zło? Zło czai się wszędzie: wielość i zmienność form, jakie przybiera, jest nieskończona. W społeczeństwie, które z nadmiaru profilaktyki, na skutek zniszczenia

<sup>24</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 397.

<sup>25</sup> Tamże, s. 386.

wszelkich naturalnych odniesień, wybielenia przemocy, wytępienia zarzązków i wyzbycia się części przeklętych, na skutek zabiegów estetycznej chirurgii negatywności, chce się parać już wyłącznie wyrachowanym zarządzaniem Dobrem i potrafi posługiwać się już tylko jego dyskursem. W społeczeństwie, w którym nie ma już możliwości wypowiedzenia Zła, ono samo ulega całkowitemu przeistoczeniu i przybiera nękające nas bez ustanku wirusowe i terrorystyczne formy<sup>26</sup>.

Opis ten trafnie oddaje rzeczywistość, w której funkcjonują bohaterowie Dumonta. Nie są oni przecież potworami pozbawionymi moralności (wyjątkiem byłoby tu może oprawcy z *Twentynine Palms*, o których motywacjach nic nie wiemy). W dość przewrotny sposób reżyser buduje narrację, w której możemy im współczuć, a nawet z nimi sympatyzować, by potem pokazać ich jako złoczyńców: tak jest w przypadku Freddy'ego, naprawdę kochającego Marie i zdolnego do solidaryzowania się z kolegami; dotyczy to także Josepha, lekko nadpobudliwego, ale dość sympatycznego chłopaka Domino, który w finale *Ludzkości* okazuje się sprawcą odrażającego gwałtu i morderstwa. Tak dzieje się z delikatną Céline stojącą się terrorystką oraz z mrukliwym farmerem Demesterem uczestniczącym w zbiorowym gwałcie na muzulmance. Wszyscy oni okazują się rzecznikami zła, którego najwyraźniej sami nie rozumieją i które w gruncie rzeczy jest niewypowiadalne, ponieważ w Dumontlandzie znajduje się ono poza dyskursem, jest tak samo niewidoczne, jak następujący za fasadą oficjalnych instytucji rozpad tradycyjnych wartości. Nikt tu nie pyta, gdzie podziało się Zło, nikt nie podejmuje refleksji z nim związanej, dlatego wtedy, kiedy niespodziewanie manifestuje ono ukrytą do tej pory obecność, wszyscy pozostają bezradni – nie potrafią obronić przed nim innych ani sami powstrzymać się przed jego szerzeniem. I nawet wtedy, gdy próbują jakoś się do niego odnieść, napotykać nieprzekraczalną barierę języka: Van der Weyden skonfrontowany z okrutnymi zbrodniami mamrocze coś niezrozumiałego o bestii ludzkiej; inni częściej milczą, tylko czasem rzucając jakąś ogólną uwagę, tak jak Demester podsumowujący swoje wojenne doświadczenia frazesem: „To było piekło”, lub Domino, który na informację o zamordowaniu dziewczynki odpowiada stwierdzeniem, że świat jest chory. Bardziej autentyczne od prób wysłownienia są pozawerbalne reakcje: gwałtowny szloch Domino i Demestera, nerwica Barbe, pełen grozy wrzask Pharaona, przejmujący jęk skatowanego strażnika z *Poza Szatanem*.

<sup>26</sup> J. BAUDRILLARD: *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2009, s. 92–93.

Oprócz zła będącego „negatywnym aspektem bytu” lub „nudą codzienności i pierwotności świata”<sup>27</sup> da się więc wyróżnić u Dumonta również to „wirusowe, terrorystyczne” zło, będące reakcją na próbę wyparcia wszelkiej negatywności. Oto inne znaczenie niepokoju czającego się w uporządkowaniu Bailleul i w skłonności do zachowywania pozorów tam, gdzie ideały już dawno przestały funkcjonować. Nie chodzi tu o to, że pod tą (wcale nie laurkową przecież) fasadą tkwią niezmierzone pokłady zła – raczej o to, że sama fasada świadczy o straceńczej próbie usunięcia z zasięgu wzroku tego, co negatywne, o pragnieniu zamienienia wojennych fortyfikacji (będących namacalnym świadectwem grozy brutalnej śmierci) w bezpieczne zabytki (jak gdyby wojna już nigdy nie mogła do Flandrii wrócić), o dążeniu do usunięcia z publicznej przestrzeni zbędnych elementów mogących nasuwać skojarzenia z bezładem (jak gdyby sam ten akt mógł uporządkować społeczne relacje). Zło, które panoszy się w ponurych farmach, gdzie bohaterka *Poza Szatanem* była molestowana, w pewien sposób wydaje się przewidywalne: już nieuporządkowana przestrzeń obejść informuje o możliwości jego zaistnienia; o wiele bardziej przerażające jest zło, które dotyka nas nagle w pozornie kontrolowanej przestrzeni sennego miasteczka, gdzie życie snuje się przecież tak wolno i leniwie.

Opisywane przez Baudrillarda zło – choć zatrważające w skutkach – zdaniem autora pełni istotną funkcję: „Chaos działa jako ograniczenie dla tego, co bez niego zatraciłoby się w całkowitej próżni. Z tego samego względu zjawiska skrajne służą, dzięki swej potajemnej chaotyczności, za narzędzie przeciwdziałania za pomocą nieładu dążeniom ku skrajnościom porządku i przejrzystości”<sup>28</sup>. W ujęciu Dumonta akty brutalnej przemocy często stają się momentami przebudzenia: z marazmu i nudy codzienności wyrывa się Freddy w niezwyklej finałowej sekwencji, kiedy już po zabiciu Kadera leży wśród traw, wpatrując się w słońce; wojenne okrucieństwo, jakiego się dopuścił, prowadzi Demestera do gwałtownego *katharsis* i uświadomienia sobie miłości do Barbe, a dokonany na bohaterce *Poza Szatanem* mord przekształca się w cud jej (dosłownego) zmartwychwstania.

## Krajobraz niewyraźnego

Zachodzi niezwykła więź między złem i pejzażem w filmach Dumonta, oba te zjawiska bowiem łączą fakt, że są niewyraźne, wymykając się moż-

<sup>27</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 410.

<sup>28</sup> J. BAUDRILLARD: *Przejrzystość zła...*, s. 78.

liwościom opisu. Tak samo jak nie potrafią zwerbalizować zła, bohaterowie pozostają bezsilni wobec możliwości takiego opisu krajobrazu, który nie sprowadzałby się do stwierdzania prostych faktów („Popatrz, widać Anglię” – mówi Pharaon, spoglądając na morze<sup>29</sup>) lub operowania utartymi epitetami („fajne”, „piękne”, „wspaniałe”; „ładny zakątek”, „ładne miejsce”). W trakcie jednej z wypraw David próbuje przygotować Katię na niezwykle widok: „Kiedy znajdziemy się za wzniesieniem, będziemy widzieć całą równinę... Jak... no... Drzewa Jozuego są jak...” – pozostałą część wypowiedzi zajmują nieartykułowane odgłosy oraz gesty mające oddać niesamowitość pejzażu. „Spodoba ci się” – puentuje wreszcie nieporadnie bohater.

Odwroćenie się od niewyraźnego, które reprezentuje pejzaż, w tym także od negatywności, prowadzi do zła jeszcze większego niż to, o którym się milczy. Zwróćmy uwagę na sposób, w jaki dokonuje się przemiana delikatnej Céline w terrorystkę. Bohaterka zabiera swojego nowego przyjaciela Nassira w rejony klasztoru, w którym wcześniej przebywała. Rozmawiając, spacerują po lesie, aż wreszcie zatrzymują się przed klasztorną furtą. Kiedy odwracają się od budowli, rozpościera się przed nimi panorama flandryjskiej prowincji. Céline zostaje tutaj uchwycona między dwoma porządkami rzeczywistości: z jednej strony pejzaż i niewyraźne, które zdaje się on symbolizować, z drugiej – klasztorne mury zaanektowane przez dyskurs Dobra (w rozumieniu paktu jasności, o jakim pisze Baudrillard, nie w kategoriach moralnych). Bohaterka odwraca się od negatywności, jaką reprezentuje pejzaż. Patrząc na klasztorne mury, podejmuje decyzję o dołączeniu do Nassira. Jej pragnienie zbliżenia się do Dobra absolutnego pcha ją w stronę bezwzględnego Zła terroryzmu. Pod względem motywacji postacią bardzo do niej podobną jest Paul Claudel – tak samo jak Céline odrzucony przez klasztor (nie udało mu się zrealizować nowicjatu u benedyktynów), obsesyjnie dąży do podporządkowania się Bogu (oboje są dotknięci „skrajnością porządku i przejrzyistości”), co prowadzi go do surowego traktowania (a w konsekwencji zniszczenia) siostry Camille. Choć w jednej ze scen obserwujemy bohatera modlącego się na łonie natury, to jego wpatrzenie w pejzaż jest zupełnie inne niż to, które reprezentuje protagonista *Poza Szatanem*: Paul bowiem, jak później wyjaśni Camille, wierzy, że natura jest jednym z przejawów Boga. W tym kontekście modlitwa bohatera wydaje się próbą symbolicznego zawładnięcia pejzażem, włączenia go w dyskurs Dobra, na co nigdy nie poważyłby się milczący pustelnik z *Poza Szatanem*.

---

<sup>29</sup> W *Małym Quinquinie* to samo zdanie wypowiada Van der Weyden.

Rafał Syska interpretuje zabieg polegający na ukazywaniu bohaterów wpatrujących się w przestrzeń jako wyraz przekonania, że człowieka definiuje nie kultura, lecz „pierwotny instynkt, warunkowane fizjologią odruchy i ścisła więź z naturą [...]”. Stąd więc tak fundamentalna dla Dumonta czynność patrzenia: tylko pejzaż i natura stają się punktem odniesienia dla bohaterów, źródłem nie tyle ukojenia, ile pełnego stopienia się z materią. [...] Materia ogarnia wszystko – także sferę uczuć i ducha – a próby jej okiełznania kończą się fiaskiem”<sup>30</sup>. Ze sformułowaniami tymi można się zgodzić pod warunkiem, że odrzuci się wprost deklarowane przez reżysera w wywiadach intencje, takie jak ta: „Często pokazuję postaci, które przyjmują postawę kontemplacyjną, poszukującą. Zwykle są to sytuacje nieme, bohaterowie szukają innej realności – poza językiem, bo przestał im wystarczać. Próbuje znaleźć inne punkty odniesienia niż ten przyziemny”<sup>31</sup>. Zestawienie tych dwóch cytatów można potraktować jako ilustrację trudności z odczytaniem dorobku Dumonta: niektórzy krytycy uważają go przecież za autora realizującego kino nieomal religijne<sup>32</sup>, podczas gdy Syska charakteryzuje go jako darwinistę<sup>33</sup>. W obu przypadkach kluczem do interpretacji wydaje się odczytanie relacji, jaka w filmach reżysera zachodzi między postacią a pejzażem.



Fot. 22. Fundamentalna czynność patrzenia. David i Katia z filmu *Twenty-nine Palms*

<sup>30</sup> R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 397–398.

<sup>31</sup> B. HRAPKOWICZ: *Bóg to postać filmowa. Rozmowa z Brunonem Dumontem*. „Dwutygodnik” 2011, nr 63. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2498-bog-to-po-stac-filmowa.html>. Dostęp: 16.07.2016.

<sup>32</sup> „Dumont jest bez wątpienia wielkim twórcą religijnym” – stwierdza Jakub MAJMUREK: *Konstelacje Dumonta...*

<sup>33</sup> Zob. R. SYSKA: *Filmowy neomodernizm...*, s. 412.

Dodajmy od razu: nie chodzi tu tylko o naturalny pejzaż. Mimo iż gości w filmach Dumonta najczęściej, to bohaterowie potrafią wpatrywać się w zasadzie w każdy krajobraz: Freddy – w panoramę ulicy, Pharaon – w widok z okna (własnego domu, mieszkań przesłuchiowanych osób, szpitala psychiatrycznego), Barbe – w stos gałęzi na jednym z pól, bohaterowie *Poza Szatanem* – w ściekającą z dachu deszczówkę, Camille Claudel – w smutny przyszpitalny ogródek. Reżyser wypracował własną metodę wprowadzania takich sekwencji wpatrzenia, którą Syska opisuje przez porównanie z eksperymentem Lwa Kuleszowa: „[...] aktor służył jako pośrednik między widzem a otaczającym wykonawcę światem. Miał patrzeć, a pozornie pozbawiona emocji twarz nabierała znaczenia dopiero po zderzeniu jej z sąsiadującym obrazem, wprowadzonym do filmu na zasadzie kontrplanu”<sup>34</sup>. W centrum takiej strategii stałby, oczywiście, widz, którego konstrukcja sekwencji mogłaby skłonić do refleksji o tym, co przeżywa postać, przy czym refleksje te byłyby trudniejsze niż w przypadku eksperymentu Kuleszowa, ponieważ Dumont próbuje dotknąć czegoś niewyrażalnego, czy to przedjęzykowego (stopień z materią, o jakim pisze Syska), czy to ponadjęzykowego (poszukiwanie innej, wyższej rzeczywistości). Co więcej, fragmenty te lokują się często poza logiką wydarzeń i psychologii postaci: o ile jeszcze możemy założyć, że Barbe wpatruje się w stos gałęzi, ponieważ przypominają jej o ostatnim wieczorze spędzonym wspólnie z ukochanymi: Demesterem i Blondelem, o tyle znacznie trudniej wyjaśnić nagły bezruch Freddy’ego patrzącego na doskonale znaną ulicę. Nawet przywołany wcześniej kadr, w którym Céline dostrzega napis „Eternity” rozciągnięty na arabskim budynku, nie jest jednoznaczny: być może bowiem rzeczywiście tutaj (w pejzażu) rozpoczyna się wieczność (niekoniecznie religijna, ale będąca częścią niewyrażalności sygnowanej przez krajobraz).

W większości przypadków takie momenty zapatrzenia przydarzają się bohaterom niespodziewanie albo przynajmniej w sposób niekontrolowany – Freddy w trakcie jednego z nich ulega nawet drobnemu wypadkowi, spadając z motocykla. Ciekawy wydaje się w tym kontekście motyw działki, na której bohater *Ludzkości* hoduje kwiaty. Uporządkowany ogródek nie wystarcza Pharaonowi: policjant raz po raz zerka w stronę pejzażu rozpościerającego się za terenami działkowymi – kiedy zauważa, że w kontemplacji przeszkadza mu ogrodzenie z siatki, próbuje wznieść się wyżej (czy cel Barbe, która w pewnym momencie z całych sił wspina

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 391.



się na palce i zadziera głowę ku niebu, nie jest podobny?). Ogród (jakże zresztą ciasny, jeszcze bardziej klaustrofobiczny niż pas grządek przy szpitalu w *Camille Claudel, 1915*), choć bezpieczny, oferuje bowiem tylko namiastkę pejzażu, do którego protagoniści Dumonta są przyciągani z jakąś nieomal fatalną siłą.

Przeciwieństwem postawy Pharaona byłaby turystyczna perspektywa Katii i Davida, próbujących ograniczyć swój kontakt z pejzażem do kontrolowanych sytuacji: w *Twenty-nine Palms* wiele krajobrazów oglądamy z okien ich samochodu; są to widoki często rozmyte, rozedrgane, jakby odległe. Bohaterowie szukają punktów widokowych i lekceważą lub przynajmniej zasadniczo ograniczają kontakt z tym, co niewyraźne. Już sama profesja Davida (z kontekstów możemy wywnioskować, że jest fotografem szukającym odpowiednich plenerów) kojarzy się przecież z gwałtem na krajobrazie, z dążeniem do podporządkowania go swojej wizji. Co istotne, przemoc, która staje się udziałem protagonistów, także jest całkowicie niezrozumiała, a jej skala okazuje się niszczycielska dla ich związku i każdego z nich z osobna (jak gdyby niewyraźne tym mocniej chciało wyrzucić na nich swe piętno, im bardziej pragnęli od niego uciec).

Najbardziej skrajną postawę przyjmuje protagonista *Poza Szatanem*, który z patrzenia na pejzaż najwyraźniej uczynił sens swojego życia – nawet w jednej z nielicznych scen, kiedy oglądamy go we wnętrzu, jedzącego śniadanie w domu dziewczyny, bohater kieruje wzrok za okno, bardziej zainteresowany rozpościerającym się za nim widokiem niż wpatrzoną w niego towarzyszką. Na temat statusu tej postaci oraz jej relacji z przestrzenią spekulowano już wielokrotnie: bezimienny najczęściej był opisywany jako szaman czy pustelnik lub kapłan jakiejś indywidualistycznej pogańskiej religii, wyrażającej się w panteistycznym zachwycie otaczającym światem<sup>35</sup>. Jego zachowania oraz relacje z pozostałymi bohaterami są bardzo enigmatyczne: większość czasu protagonista spędza wśród pól i wydm, wpatrzony w przestrzeń (przyjmuje przy tym często postawę klęczącą i wykonuje *quasi*-modlitewne gesty). Żywi się tym, co otrzyma od mieszkańców okolicznych farm, którzy najwyraźniej uważają go za kogoś niezwykłego (jedna z kobiet prosi go o pomoc, gdy jej córka wpada w katatoniczny stan). Wydaje się przy tym nie tyle odrzucać życie społeczne, ile uczestniczyć w nim na własnych zasadach: z niejasnych przyczyn (współczucie? pożądanie? chęć ukarania złego?) zabija rodzica

<sup>35</sup> Zob. tamże, s. 412. W napisach końcowych bohater jest określany jako *Le gars*, co może oznaczać tyle co „facet”.

molestowanej dziewczyny; potem z równie niejasnych względów katuje niewinnego parkowego strażnika.



Fot. 23. Zamieszkać w pejzażu. Bohaterowie filmu *Poza Szatanem*

Jeżeli pejzaż w filmach Dumonta rzeczywiście można odczytywać jako manifestację wszystkiego, co umiejscowione poza dyskursem, to bezimiennego należałoby interpretować jako kogoś, kto (z powołania lub z własnej woli) jest rzecznikiem owych sił. Co więcej, bezimienny nie tylko wyraża ideę Dumontowskiego pejzażu; on po prostu postanowił w pejzażu zamieszkać. Inaczej niż pozostali bohaterowie, którzy tylko od czasu do czasu konfrontują się z wymowną pustką wokół, protagonista *Poza Szatanem* nieustannie w niej tkwi. Nie można o nim nawet powiedzieć, że zbudował sobie jakieś schronienie. Kawałek murku, przy którym sypia, nie spełnia choćby najogólniejszej definicji domu. Tak samo bowiem, jak niektórzy mistycy, bezimienny obrał sobie za mieszkanie pustynię.

\*\*\*

Jednym z charakterystycznych formalnych chwytów Dumonta jest konstruowanie planów totalnych ukazujących pejzaż, w którego obrębie ludzka sylwetka staje się zaledwie ruchomym punktem. Kompozycje tego typu znajdziemy w każdym z jego filmów, nawet w najmniej „przestrzennej” *Camille Claudel, 1915*. Motyw ten kusi oczywistą interpretacją: oto ludzie stanowią zaledwie drobinę miotaną przez wichry znacznie potęż-

niejszej, starszej i przytłaczającej swym ogromem natury. Odczytanie to nie byłoby rzecz jasna błędne; sądzę jednak, że w przypadku Dumonta takie kompozycje są wieloznaczne – stosunkowo łatwo byłoby je odnieść na przykład do proponowanej przez Syskę idei „stopienia” Dumontowskich postaci z materią, ich dosłownego wniknięcia w fizyczną tkankę świata. Przede wszystkim jednak w szczególny sposób zdają się one łączyć z wątkiem samotności – nie tylko bowiem nikłość ludzkiej sylwetki stanowi tu narzucający się element, lecz także jej wyalienowanie.

Gdziekolwiek się znajduje, Dumontland jest pustynią, stanowiącą „obszar działania Szatana, a zarazem teren wygnania, samotności, pokus i zwątpienia. Pustynia zawsze stanowiła też ten rodzaj bezkresu, jaki – w konfrontacji ze zbudowanym przez człowieka miastem – zawierał w sobie siłę Absolutu i niemal fizycznie odczuwaną obecność sił wyższych”<sup>36</sup>. Ambiwalencja ta jest doskonale wyczuwalna w filmach Dumonta. Z jednej strony autentyczne pustynie ukazywane przez reżysera są charakteryzowane jako przestrzeń przerażających transgresji. To tam dokonują się gwałty (*Flandria, Twentynine Palms*), w męczarniach giną dzieci (*Flandria, Hadewijch*), tam toczą się wojny pozbawione sensu. Określenie „piekło”, jakim bohaterowie *Flandrii* opisują tę rzeczywistość, nabiera metafizycznego wręcz sensu. Przestrzeń ta wydobywa z kultury i jej reprezentantów to, co najgorsze: wyzwala bezrozumne okrucieństwo w spokojnym Demesterze, wprzęga zdobyczne techniki w koszmar zabijania. Najbardziej przytłaczające wydaje się to, że wcale nie jest ona odległa od „cywilizowanego” świata: w symboliczny sposób ukazuje to jedna z ostatnich scen *Flandrii*, w której Demester, Barbe i jej przyjaciółka przekraczają płot otaczający pole. Z jednej strony ogrodzenia rozciąga się obszar bujnej zieleni, z drugiej – rozrzucone siano i piach polnej drogi, kolorystycznie przywodzące na myśl pustynię, z której wrócił Demester. Właśnie: czy aby na pewno wrócił? Przecież ten rodzaj Dumontowskiej pustyni wyraźnie sygnalizuje pogrążanie się człowieka późnej nowoczesności w beładzie, będącym świadectwem rozkładu wartości i ideałów, przy czym rozkład ten następuje nie tylko gdzieś „tam”, daleko, lecz także w prowincjonalnym flandryjskim miasteczku.

Mimo to wydaje się, że w filmach Dumonta zostało coś z opiewanej przez św. Hieronima pustyni rozumianej jako miejsce odizolowane i dające więcej światła. Z pewnością bowiem to nie przypadek, że słoneczny blask rozjaśnia twarz Freddy’ego w ostatniej scenie *Życia Jezusa* oraz de-

<sup>36</sup> Tamże, s. 419.

likatnie uśmiechnięte oblicze Camille Claudel w finale filmu jej poświęconego. Chociaż światło, które staje się udziałem wpatrzonych w pejzaż bohaterów Dumonta, nie ma religijnego wymiaru, to chyba jednak czyni doświadczenie duchowej pustki czymś zgoła odmiennym od wegetowania wśród niepostrzeżenia mnożących się ruin – w tym przypadku bowiem jest to pustka w jakiś sposób wymowna, nawet jeżeli zaświadcza o niej tylko milczenie pejzażu.

## Bibliografia

- BAUDRILLARD J.: *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2009.
- CEMBRZYŃSKA P.: *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Kraków 2012.
- GANNON Th.M., TRAUB G.W.: *Pustynia i miasto*. Przeł. P. WILCZEK. Kraków 1998.
- GIŻYCKI M.: *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*. Gdańsk 2006.
- HRAPOKOWICZ B.: *Bóg to postać filmowa. Rozmowa z Brunonem Dumontem*. „Dwutygodnik” 2011, nr 63. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2498-bog-to-postac-filmowa.html>. Dostęp: 16.07.2016.
- KEMPNA-PIENIĄŻEK M.: *Poza zbawieniem...? (Anty)mesjański dyskurs w filmach Brunona Dumonta*. W: *Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic). Studia komparatystyczne*. Red. A. JANEK, A. REGIEWICZ, A. ŻYWIÓŁEK. Częstochowa 2015.
- MAJMUREK J.: *Konstelacje Dumonta*. „Dwutygodnik” 2011, nr 7. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2442-konstelacje-dumonta.html>. Dostęp: 15.07.2016.
- MARECKI P.: *Pustka duchowa. Obrazy chochołowych ludzi*. W: *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2004.
- MIRSKI P.: *Poza Szatanem*. „Kino” 2012, nr 2.
- NOWICKA S.: *Van der Weyden i bestia ludzka*. „artPAPIER” 2015, nr 3. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=217&artykul=4763&kat=3>. Dostęp: 16.07.2016.
- SYSKA R.: *Filmowy neomodernizm*. Kraków 2014.

Magdalena Kempna-Pieniżek

### **Dumontland:**

#### **The landscape of a spiritual desert**

#### **S u m m a r y**

Set, most frequently, in the realities of the Flandrian province, Bruno Dumont's realisations convey a picture of reality in which traditional systems of values have been questioned, or, even degraded. Watched with a clear eye, the landscapes in *The Life of Jesus*, contrast, in their diversity, with bare existence of the protagonists. Intoxicatingly beautiful, almost pictorial locations of *Humanity* and *L'il Quinquin* become the scene of heinous crimes, and lavish nature in *Outside Satan* seems to herald the return to the pagan experiencing of the world. Although the characters in Dumont's films spend a considerable amount of time in the bosom of nature, gazing into space and their surrounding reality, the landscapes in these films do not serve contemplation, as understood in the cinema of traditional spirituality. Here, nature is not a source of beauty or the sense of balance; rather, it hides the abomination of primordial instincts and a spectacle of death. In a sense, its irrepressibility and ability to regenerate cyclically stand in contrast to the spiritual void of civilization tainted with a sense of the end and decline. The author characterizes the topography of Dumontland, in which the opulence of nature becomes a paradoxical reflection of the spiritual void, which is the space of existence of post-modern man. The specificity of Dumont's landscape, presented in this way, reveals the spectrum and complexity of issues that are the centre of the French director's work.

Magdalena Kempna-Pieniżek

### **Dumontland :**

#### **le paysage d'un désert spirituel**

#### **R é s u m é**

Placées le plus souvent dans les réalités de la province flamandaise, les réalisations de Bruno Dumont présentent l'image d'une réalité où les systèmes traditionnels de valeurs ont été contestés, ou même dégradés. Regardés critiqueusement, les paysages dans *La Vie de Jésus* contrastent par leur diversité avec l'existence stérile des héros ; extraordinairement beaux, les décors naturels de *L'humanité* et du *P'tit Quinquin* deviennent le cadre de crimes abominables et la nature exubérante dans *Hors Satan* semble désigner le retour à la perception païenne du monde. Bien que les héros des films de Dumont passent beaucoup de leur temps au sein de la nature tout en contemplant l'espace et la réalité environnante, les paysages fonctionnant dans ces ouvrages ne servent pas la contemplation de la même manière que dans le cas du cinéma des spiritualités traditionnelles. La nature n'y est la source de beauté ni le sentiment d'équilibre, elle cache plutôt l'atrocité des instincts primitifs et le

spectacle d'une mort brutale. D'une certaine façon, sa vitalité et l'aptitude à une renaissance cyclique contrastent avec le vide spirituel de la civilisation marquée par le sentiment de la fin et de la chute. L'auteure caractérise la topographie du Dumontland où l'exubérance de la nature devient un reflet paradoxal d'un désert spirituel, étant l'espace du fonctionnement de l'homme de la modernité tardive. Présentée de cette manière, la spécificité du paysage dumontien révèle le spectre et la complexité de questions constituant le centre de la création du réalisateur français.